

Las caligrafías heréticas de León Ferrari

GABRIELA RODRÍGUEZ

“La escritura, expulsada al mundo de lo
simplemente útil, no se asume nunca como juego
de una pulsión”

El imperio de los signos, Roland Barthes

Un miembro fundador del CIHABAPAI, el Club de los Impíos, Herejes, Apóstatas, Blasfemos, Ateos, Paganos, Agnósticos e Infieles, más precisamente, quien se presume fuera su mentor, me refiero a León Ferrari, realiza en 1964 una obra en la que se conectan dos de los tópicos que lo obsesionarán: la letra y la religión, fundamentalmente aquella que Lacan llamó la verdadera.

Cuadro escrito, la obra en cuestión que sirve de punto de partida para estas líneas, es uno de los primeros ejemplos de conceptualismo argentino, que permite asomarse a una exploración sostenida en la producción artística de León Ferrari, más allá de sus interrupciones; se trata de un interés por el grafismo como objeto plástico, que es escrutado en sus rasgos formales y que deviene electivamente en algunos casos escritura

a-semántica, donde se invisibiliza el confín entre textualidad y arte contemporáneo (Marco Giovenale, 2013).

Escritura a-semántica

Hacia fines de los años 50 surge una inquietud en ámbitos lingüísticos que resuena también en el psicoanálisis, se trata del examen de la letra considerada al pie de la letra, es decir, en cuanto constituye un cierto soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje. En el escrito de Jacques Lacan “La instancia de la letra...” de 1957 es formulada en estos términos, en consonancia con los *Fundamentos del lenguaje* de Jakobson y Morris aparecido un año antes. Lacan refiere en la página 481 de los *Escritos* que:

[...] un elemento esencial en el habla misma, estaba predestinado a moldearse en los caracteres móviles que Didots o Garamonds –sendos tipógrafos de los siglos XVIII y XVI respectivamente–, atascados en las cajas, presentifican válidamente lo que llamamos letra, a saber la estructura localizada del significante (Lacan, 1991: 481)

Es la imagen de la “caja del tipógrafo”, lo que nos permite aquí acercarnos al carácter aislable y localizable de la letra, lo que hace de ella un objeto real manipulable. La anticipación de Lacan, una idea de la letra que quedará situada en la última parte de su enseñanza pero que se vislumbra en este escrito pivote, pone en juego tempranamente con esta estructura localizada del significante en su textura, en sus empleos en el sueño, en su materialidad fonemática, ese algo que se escribe y que constituye,

para fines de los años 50, una “estructura literante” fuera de la dimensión del sentido.

Es unos años después que se producirá la entrada de la letra en tanto signo, en la escena plástico/visual, empleada según el artista sobre distintos materiales, toda suerte de grafías y caligrafías, alfabetos y nomenclaturas, que son reconducibles al aspecto formal de una escritura, pero que: no refieren necesariamente a ninguna dimensión descifrable, no provienen obligatoriamente de alguna verdadera lengua y no ponen en juego esencialmente la transmisión de un sentido. Esta línea de trabajos reconoce como antecedente las exploraciones tempranas realizadas por Henri Michaux con sus alfabetos poéticos, una obra de 1927 titulada *Narration*. Nombres como los de Irma Blank, Christian Dotremont, Brion Gysin, Mira Schendel, entre los que se encuentran los argentinos León Ferrari y Mirtha Dermisache –quién fascinara a Roland Barthes con sus cuadernos de grafismos cosidos a mano– y a los que se suman un André Masson, la espectacular Louise Bourgeois, Joan Mirò y cierto Paul Klee.

En el año 1974, el crítico de arte italiano Gillo Dorfles, dedica un pequeño escrito a esta nueva forma de exploración del grafismo, en el que vale detenerse por la irradiación que se lee, de ciertas ideas sobre la letra, que ocuparan a Jacques Lacan en el inicio de los años 70. Con motivo de la obra de la artista italo-alemana Irma Blank, Dorfles denominará “escritura asemántica” a esta suerte de grafía-ortografía, que se vale del signo bien individualizado, no obstante vacío, privado, de cualquier semanticidad explícita. La ausencia de semanticidad se explica para Dorfles, en el hecho de que estos signos no pueden constituirse o escindirse en signos discretos, una primera cuestión, a la que se suma particularmente algo que el autor italiano acentuara: el carácter irreconocible de estos signos. Estas letras no podrán ser fácilmente remitidas

a un alfabeto, aunque sea modificado, a ideogramas alterados o neo formados, pero sin embargo son indubitablemente letras. Destacará, que se trata de un arte visual que hace del uso de signos pseudo-gráficos o bien pseudo-ideográficos su base de acción, y le imputa a este programa de arte una intencionalidad, en la que se sustancia de manera novedosa en el ámbito pictórico, un retorno husserliano a las cosa misma *Sachen selbst* aunque modificado. Se trata más bien en este arte de un retorno al “signo mismo”, *Zeichen selbst*, lo cual evidencia la inocultable dimensión paródica de este retorno. La deriva freudiana de este procedimiento que puede llamarse esquizofrénico, –se recordará el “tomar las palabras como cosas”–, se acerca al uso peculiar que Joyce hiciera de la lengua, el que consueña con el anclaje de la letra fuera del sentido. Para Gillo Dorfles, lejos de nuestras referencias pero orientado por la misma inquietud, se trata de una suerte de signo primitivo primordial, todavía no diferenciado, o mejor dicho ya tan diferenciado y desgastado, que no puede devenir vehículo de un mensaje, sino y fundamentalmente, vehículo de sí mismo. Esta es la razón por la que se produce para este crítico, un retorno del artista a cierta raíz de un yo indiferenciado, un no-yo, cocinado en caldos pre-lingüísticos y pre-semánticos se podrá decir, aunque sin obnubilarse no obstante, ni por la pretendida primariedad que Dorfles le concede –una cuestión puntualmente objetada por Lacan–, ni con su supuesto carácter pre-lingüístico, al que bien se podría aproximar a *lalengua* –todo junto como lo escribiera Lacan–; en el que el goce de la letra sobrepasa cualquier intención de significación. En el “yo indiferenciado” podrá reconocerse, esa acefalía del puro trazo pulsional que se caligrafía sin llegar a ser calígrafo.

La aguda reflexión de Gillo Dorfles deja leer sin esfuerzo la operación que des-supone al signo de su carga semántica, para dejar a cielo abierto lo que este tiene de puro trazo y en su concatenación loca, aleatoria –que parodia el hilo del discurso– lo que este tiene de lúdico, más que puro formalismo a-semántico, goce inútil que *escribe* al supuesto calígrafo.

Cuadro escrito

Cuadro escrito, el cuadro de León Ferrari referido en la introducción, consiste en un texto escrito puesto en imagen sobre papel, se trata de una escritura por momentos apenas legible, compuesta de unos trazos que se hacen más graves o se agigantan cuando la caligrafía parece acentuar algunas palabras, y/o se pierden al volverse letra minúscula e ilegible, en la que el peso del trazo se impone por sobre la intensión significativa. El texto completo del *Cuadro escrito* fue publicado en *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60* (2007), junto a otros escritos de Ferrari. Se inicia en primera persona con una declaración irónica, hecha en condicional: “Si yo supiera pintar [...]” y se continua con una apelación al mismísimo Dios en la misma clave: “si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado [...]”. La excéntrica jaculatoria da pie a la acción-creación del artista en una profusión de imágenes, surgidas de la caligrafía, el pintor –para parafrasear a Françoise Cheng (2008: 35-36) – crea su obra valiéndose del trazo que imita el acto del creador, no describe, ni copia el mundo, lo engendra de manera instantánea y directa. Empezando con una línea, maniobrando la transparencia, las huellas de pincel, el lugar del renglón, se escribe... Confiesa el pintor calígrafo: “[...] ese significado debe

ser inexistente por verdadero y ni la más pequeña sospecha de certidumbre debe ser engendrada en los ojos que miran [...]” (Ferrari, 2007: 285), mientras busca producir la satisfacción del adivinar, para levantar la nada del blanco. Una poética que es “lenguaje inaudible”, reservada a la satisfacción de un “sabio estudioso futuro”, se plasma como resonancia azarosa transformada en dibujo, “un collage inventado por Dios”. Este “cuadro capital” por un truco divino se disolverá en el aire, desvanecido por el mismo Dios, que entretenido en dar forma a las nalgas de Alafia, la perturbadora Eva de León, rehúsa el toque divino, solicitado por el pintor. Un trazo que hace agujero.

Merecería unas líneas la Alafia tomada en el cuadro por un rasgo, sea rulo oscuro –mecha de pincel–, jugo de frutilla –lo que brota de los senos– con los que el artista hará su creación. Una letra en las artes adivinatorias del Oráculo de Biague.

León Ferrari en el comienzo de su actividad artística había utilizado diversos materiales en la composición de sus obras: aceros, arcillas, maderas, alambres etc., que poco después, entrados los años 60, se combinan con un elemento nuevo: las grafías de todo tipo y tamaño, los alfabetos reales o inventados, un elemento nuevo que integrará la escritura a la composición. Como ha sido señalado (Ferrari, 1998), esta aleación no constituye una alianza circunstancial en la obra de Ferrari, no pasa por el simple empleo de las palabras o un símil de ellas, como apoyatura creacionista o transmisión de un mensaje, lo que se descubre en el uso de la grafía es la relevancia de su aspecto formal, el interés que le suscita al artista como pura materialidad, constituyéndose en toda una línea de trabajo.

Una serie de exposiciones y retrospectivas del artista recogen sus exploraciones con la letra: *Escrituras 1962- 1998 de León Ferrari* expuesta en la galería Filo - Espacio de Arte, en julio

de 1998, *León Ferrari- Henri Michaux, (un diálogo de signos)* en la galería de Jorge Mara- La Rucheen, en junio de 2009, también *El alfabeto enfurecido: León Ferrari y Mira Schendel* en el Museo Reina Sofía de Madrid, en noviembre de 2009, por mencionar solo tres. En el programa de la primera mencionada Ferrari explica sobre estas grafías “volcadas en forma manuscrita, equivalen a plasmar en un cuadro o una escultura el efecto de la lectura en voz alta”. El aspecto de sonoridad es indicado como anverso del trazo escrito. León Ferrari llama “escritura abstracta” y/o “dibujo escrito” a estas obras que imprimen la sonoridad de la lengua en objetos, lienzos o papel. “En principio lo que hacía era una escritura deformada, o directamente signos de alfabetos inventados. Era una palabra incomprensible. Yo digo que escribo cosas que la palabra no puede expresar [...]”¹. Ferrari apunta como el poeta sin necesariamente saberlo, a ese plus que se vehiculiza en el lenguaje sin pasar por el sentido, que se declara infructuoso, caduco, estéril en este punto.

Con motivo de la primera muestra mencionada, que reúne a León Ferrari con Henri Micheaux, un escrito² aparecido en la revista *Ramona* del sociólogo y artista Syd Krochmalny, cuestionará el supuesto “diálogo” entre estos artistas, al acentuar el *zoon politikon* situacioncita de Ferrari por sobre la pretendida autonomía formal del arte, *ars gratia artis* de Henri Micheaux. Sostiene el crítico entonces que:

en el caso de León Ferrari, el grafismo es un tipo de obra particular que forma parte de un corpus más vasto y heterogéneo —léase un compromiso político en clave sartreana—,

¹ En línea en: <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/junio/98-06-21/nota5_a.htm>.

² Krochmalny, Syd. “La arbitrariedad de los signos”. En línea en: <<http://www.ramona.org.ar/node/27281>>.

mientras que en Michaux el grafismo es nodal y mantiene estrechas relaciones con su obra poética (Syd Krochmalny)³

Partiendo de esta primera distinción, el despliegue del argumento hace pasar la diferencia tanto por el uso del grafismo en uno y otro artista, como por las relaciones de ese uso particular, con el contexto de significación en el que tuvieron lugar, es decir el uso contextualizado. Krochmalny comienza por reconocer que las obras expuestas: unos dibujos que figuran ser textos y unos textos que figuran ser dibujos, comparten la característica de estar hechos con la materia básica del lenguaje, los signos; incluso, que aunque ambos artistas exploten la llamada “arbitrariedad del signo” que da cuenta de la relación entre la materia significante y el significado, y su “carácter lineal”, la línea espacial del significante gráfico, es fundamentalmente el significado de las obras, lo que las distancia. Una afirmación que implica que el crítico se mete de algún modo con la recepción de las obras, en tanto el sentido que cada artista le imprima a su obra, sea este declarado o no, queda atravesado por el “poder discrecional” de la recepción y su horizonte de expectativa.

Para plantear la distinción Krochmalny se vale de un apólogo atribuido a Gilbert Ryle, el filósofo de Oxford, se trata de dos muchachos que contraen el párpado del ojo derecho, aunque idénticos, ambos movimientos son diferentes, porque uno es un tic involuntario y el otro es un guiño cuyo sentido dependerá del contexto de su ejecución, por caso una comunidad de sentido. Si se observa el fenómeno al ras, ateniéndonos a sus características exteriores, las dos acciones resultarán idénticas, pero no bien hacemos entrar el sentido que las envuelve –acentúa Krochmalny– resultan completamente diferentes. Mientras el guiño comunica algo, el tic no pasa de ser una contracción involuntaria del

³ Krochmalny, Syd. “La arbitrariedad de los signos”.

párpado. Krochmalny se cuida de no precipitar de manera directa esta distinción sobre los artistas en juego, así como no se le escapa incluso que es posible agregar un tercer caso, el de alguien que imita deliberadamente al que hizo el tic con alguna finalidad x , en cuyo caso estamos en el terreno de la imitación o el de la parodia. En su simpleza, el aire pedagógico del apólogo pretende enseñar sobre el hecho de que signos parecidos o idénticos, pueden estar sin embargo inmersos en diferentes tramas de sentido y con ello disolver el presunto dialogo entre las caligrafías de Michaux y Ferrari, un dialogo propuesto en la muestra mencionada, y para probarlo se embarca en una labor hermenéutica.

A partir de la obra *Narration* de Michaux, el crítico destaca que “la pluma cargada de tinta china deshace las palabras, la hoja simula ser una página de escritura con una serie de grafemas que podrían ser los signos de un lenguaje por descubrir” (Krochmalny). La actividad de la pluma es trazo que se ubica entre lo pictórico y lo poético, al deshacer la función signo de la palabra, que es llevada en tanto línea, borde, y/o trazos al rango de imagen, desprovista de su función de significado –algo que se había señalado con Gillo Dorfles–. La ambición de Michaux era semiótica según Syd Krochmalny, porque problematizó la ontología de la palabra y la imagen, buscando una zona intermedia en la cual pudieran cohabitar; ese es el uso que hace de los grafemas, los ideogramas y/o pictogramas. La zona intermedia que postula el crítico, se arma a partir del peculiar cruce entre pintura moderna y lenguaje, un cruce que pone en juego el contexto. Michaux combinará dos tradiciones al decir del crítico, la de Paul Klee, Max Ernst y Giorgio De Chirico quienes supieron hacer de la pintura otra forma de representación, junto con la fascinación por la lengua China –una fascinación sempiterna del francés *occidentado*–, que se vislumbra en sus grafismos, ideogramas y pictogramas.

El caso de León Ferrari y su procedimiento “dibujar como si escribiera, escribir como si dibujara” descansa para Syd Krochmalny en una ambición diferente. Se inicia, según lo hiciera saber el propio León, en Milán con *Primera Música*, una obra de 1962 que asemeja una partitura musical, y comprende, una serie heterogénea que detallaré con Krochmalny: las escrituras abstractas de 1962, León las llama escrituras “no-significativas” o “no-figurativas”, las que representan una crítica a la escritura en cuanto tal, luego las escrituras deformadas, o “escritura incomprensible”, –*Carta a un General* de 1963 es un ejemplo–, los retornos a la escritura con textos –*El infierno*, arte visual escrito de 1996– y manuscritos, –como *Cuadro escrito* de 1964 o *El árbol embarazador* del mismo año–.

Krochmalny distingue por un lado las obras en las que el trazo ininteligible pone en juego la primacía del formalismo, de aquellas en las que los textos son legibles aunque habitados por asociaciones inusuales o inventadas, –el *Cuadro escrito*, puede servir de ejemplo en este punto–. Esta dualidad que atraviesa la obra de Ferrari, involucra ética y estética, la primera como política del contenido, la segunda como forma pura vaciada de contenido. Para el crítico, esta dualidad produce cruzamientos, la obra *Carta a un General* de 1963 es un ejemplo paradigmático, porque con el título se inyecta contenido en la escritura deformada, una forma abstracta ininteligible, esta es la razón por la que hace de las caligrafías de León a diferencia de las de Michaux, signos contextualizados, en cuanto sostenidos en la intención política del artista.

Cabe decir que las exploraciones de Ferrari con los grafismos tuvieron algunos años de interrupción, en una curiosa y particular intermitencia con la impregnación política-religiosa de su producción artística. La cuestión de la dualidad estético política planteada por Syd Krochmalny, había ocupado de algún

modo a Andrea Giunta (2004), en el marco de su libro sobre el arte Argentino en los años 60. Giunta señala que en los 60 se produjo una reconfiguración del campo estético, que se trasmuta de máquina visual en máquina conceptual. En lugar de hablar de dualidad, Giunta llamará un “acto” a la decisión tomada por León Ferrari y fechada en agosto de 1965, sobre el rumbo que hasta ese momento había tenido su obra, que escande con una interrupción sus caligrafías “obsesivas” marcadas por la ambigüedad del sentido, para dar lugar a la emergencia de una preocupación “mezclar esas líneas abstractas con un contenido vinculado a la realidad política”. Esta preocupación, apunta Giunta, se capta en los cuadernos de notas del artista, procesada de manera conjunta con otras como: las calidades de la tinta y del papel, los grosores e intensidades de las líneas o los tipos de caligrafía, sin hallar de entrada una solución formal. Se trata de elementos que interrumpían, por así decir, el ritmo del grafismo abstracto y que lejos de apuntar a un sentido preciso “parecían preguntarse por el lugar del sentido”.

La irrupción de la escultura-objeto *La civilización occidental y cristiana* en 1965, el famosos Cristo crucificado sobre un avión FH 107 con siglas USA, que no fuera incluida por Romero Brest en la muestra del Instituto Di Tella de ese año, pero que sin embargo figuró en el programa público, aparece como el *acmé* de aquella decisión.

Herejía caligráfica

Una distinción un tanto masiva que introduce Eric Laurent (2002: 162) a propósito de la pintura en conexión con los desarrollos que Lacan hiciera en *Lituraterre* sobre la letra,

podrá servir de plataforma para volver sobre la interrogación que inspira los grafismos de León. La distinción que separa una pintura renacentista de otra pintura de calígrafo, descansa para Laurent en la oposición entre descripción y trazo. En la primera el mundo se describe plásticamente en la obra, lo que introduce un suerte de orden en el caos, que para el artista comienza siendo interno; mientras que la segunda, afirma Laurent sostenido en las elaboraciones de François Cheng sobre la pintura China (2004), se opera por medio de un trazo de pincel, en el que permanece un elemento que podemos llamar plástico, pero no obstante despojado de su empuje a la descripción, una trazo que deja tras su ejecución, lo que hace huella. En conclusión, el ordenamiento producido por el pintor renacentista esta jugado en la vía de la representación y tiene como resultado el agregado de un nuevo sentido, muy en contraste con el orden que ha sido instituido por el trazo, en el que no se agrega nada, se sostiene solo en el gesto que dibuja, que traza un litoral.

Lacan había subrayado la “hazaña de la caligrafía” (2012), que al celebrar las nupcias entre la pintura y la letra, consiste precisamente en el gesto que produce en el mismo movimiento trazo y tachadura –homólogo al ir y venir pulsional– engendrando un vacío que demarca goce y sentido en exclusión interna.

Es un hecho destacado que la exploración que León Ferrari hace de la letra, se extenúa en un sinfín de caligrafía que tiene lugar en un ámbito al que podemos llamar gráfico, aunque no se trate de una gráfica convencional; se vale de tinta, pluma o pincel, como medios para hacer pasar a esa letra, como señala Noé Jitrik⁴ en un breve escrito que le dedica, por múltiples operaciones, en

⁴ Jitrik, Noé. “Vida, muerte y resurrección del signo (La ‘letra’ de León Ferrari)”. En *Agulha*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag20ferrari.htm>>.

cuanto esta es a la vez creada y recreada, destruida y reconstruida, parodizada o desnudada en sus elementos formales, lo que obliga a detenerse en este “hacer pasar” para tomarlo como modelo “para otra cosa”(2012), tal la consigna de Lacan que recoge Germán García, en contraste tanto con cualquier empresa hermenéutica como con la fascinación que pudiera inspirar el arte al psicoanálisis.

Si con la letra de sus caligrafías León Ferrari crea una atmósfera que desorganiza, es porque atenta contra la imagen bien delineada de la buena forma, que buscaría reconocer en los trazos, el sentido, “disolviendo los conformismos de una mirada redondamente satisfecha”, destaca Jitrik, —es la abolición del imaginario representativo, el descompletamiento que hace agujero—. Esa inquietante belleza que comportan los grafismos de Ferrari, remedan las dos condiciones antagónicas que nos acercan a la experiencia estética descrita por Burke con su “sublime”, lo que enfatiza según Noé Jitrik, este doble movimiento de entrega y sustracción, que se experimenta cuando contemplando uno de estos grafismos, la letra, que ya no puede reconocerse, deja de entenderse como instrumento privilegiado del aprendizaje humano, estandarizada en alfabetos o matematizada por el discurso de la ciencia. Es en ese uso herético de la letra que vemos un “modelo” para otra cosa.

La “hazaña de la caligrafía” que Lacan resalta en su escrito de los años 70 en un contexto de promoción del escrito —Derrida, Barthes son nombres presentes— tiene por objeto destacar los efectos que la misma causa por sobre la dimensión de significación (Laurent, 2002: 149). Noé Jitrik, impregnado por el psicoanálisis ubica en las caligrafías de León, un plus que emerge y se fuga, al que pone en relación con lo que “se escapa por el embudo del deseo”, en todo caso, para volver sobre la dirección inicial del

escrito, es un plus que solo se abre en un más allá del horizonte de sentido, justamente porque deja a un lado la palabra, la frase o el discurso que lo traerían con ellos. “En el punto en el que el discurso cesa –en tanto lo que cesa es el sentido que ya no se le puede atribuir– se levanta el punto en el que su delirante trazado va a otra parte” afirma Jitrik en clave lacaniana. Esa otra parte “el horno en el que se cuece el signo”, instala una relación entre una mano que traza, sostenida en el puro gesto y lo que engendra como brote de la masa indiferenciada, un *gocifrado*. Lo herético se vuelve erótico, en uso de la letra, que realiza la operación propia del *objet trouvé*, como lo indica Roberto Jacoby (1987), desplazando, encantando, enredando, mostrando un goce de calígrafo en el que se hace Creador.

Bibliografía

- Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Buenos Aires: Siruela.
- (2008). “Caligrafía China” (pp. 35-36). En *Referencias en la Obra de Lacan*. Buenos Aires: Fundación del Campo Freudiano.
- Dorfles, G. (1974). “Le scritture asemantiche di Irma Blank”. En línea en: <<http://gamm.org/index.php/2007/07/18/blank-dorfles/>>.
- Ferrari, L. (1998). “Escrituras 1962-1998”. Programa de la Exposición. Exhibida en Filo-Espacio de Arte, julio 1998.
- (2007). “Cuadro Escrito”. En *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los años '60*. Katzenstein, I. (ed.). The Museum of Modern Art - Fundación Proa - Fundación Espigas.
- García, G. (2011). *Para otra cosa. El psicoanálisis entre las vanguardias*. Buenos Aires: Liber.

- Giovenale, M. (2013). "Scrittura asemantica. Asemic Writing". En *Punto Critico. Critica letteraria, analisi e discussione sul contemporáneo*. En línea en: <<http://puntocritico.eu/?p=5615>>.
- Giunta, A. (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Jacoby, R. (1987). "Las herejías de León Ferrari". En *Crisis* (50). Buenos Aires. En línea en: <<http://ramona.org.ar/node/48923>>.
- Jitrik, N. (2008). "Vida, muerte y resurrección del signo (La 'letra' de León Ferrari)". En *Agulha*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag20ferrari.htm>>.
- Krochmalny, S. "La arbitrariedad de los signos". En línea en: <<http://www.ramona.org.ar/node/27281>>.
- Lacan, J. (1991). "La instancia de la letra...". En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2012). "Lituratierra". En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2002). "La carta robada y el vuelo sobre la letra" (pp. 149, 162). En *Síntoma y nominación*. Buenos Aires: Colección Diva.